

Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la “música de proyección folclórica” argentina

 Juliana Guerrero*

Resumen

Este trabajo está dedicado al problema de la denominación y caracterización de la llamada “música de proyección folclórica”. Por un lado, se analizan los distintos criterios utilizados por los investigadores a fin de abordar la cuestión desde una perspectiva terminológica-conceptual y, por otro, se identifica, a través de los discursos de los protagonistas, un nuevo fenómeno musical surgido en Buenos Aires a mediados de la década de 1960 que tornó más compleja esa escena musical.

Palabras clave

Folclore Musical
Proyección Folclórica
Nativismo
Fusión
Música Popular Argentina

Half a century of ambiguity: the terminological and conceptual problem of Argentinean “música de proyección folclórica”

Abstract

The naming and description of the “música de proyección folclórica” is considered. On the one hand, the different criteria used by researchers to address the issue from a terminological-conceptual perspective are analyzed. On the other hand, a reference to this problem is made through the protagonists’ speeches when they alluded to a new musical phenomenon, which emerged in Buenos Aires in the mid-1960s and which made more complex the musical scene..

Key words

Folk Music
“Proyección Folclórica”
“Nativismo”
Fusion
Argentinian Popular Music

Meio século de ambiguidade: o problema terminológico e conceitual de “música de proyección folclórica” argentina

Resumo

Este trabalho está dedicado à questão da denominação e caracterização da dita “música de proyección folclórica”. Por um lado, são analisados os

Palavras-chave

Folclore musical
“Proyección Folclórica”
“Nativismo”
Fusão; Música Popular

*Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA), Jefa de Trabajos Prácticos de la cátedra “Introducción a una antropología de la música”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. julianaguerrero@gmail.com. Fecha de entrega: marzo de 2014.

diferentes criterios utilizados pelos pesquisadores visando abordar a questão desde uma perspectiva terminológica-conceitual e, por outro, identifica-se através dos discursos dos protagonistas, um novo fenômeno musical, que surgiu em Buenos Aires em meados da década de 1960 e que tornou a cena musical mais complexa.

Introducción

1. En este trabajo se emplea el término “folclore” y la derivación adjetiva “folclórico/a” tal como está aceptada su ortografía actualmente por la Real Academia Española. Se ha mantenido en las citas bibliográficas la antigua denominación “folklore”, cuando está así escrito en el original.

2. Vale la pena recordar que el término “folklore” –unión de folk (pueblo) y lore (saber)– fue acuñado en 1846 por William John Thomas para convocar a la recolección de esos saberes que discurrían en la oralidad (cuentos, leyendas, adivinanzas, refranes, etcétera). En la enumeración de esos saberes no se incluía la música, probablemente dadas las dificultades de su registro en ese entonces. Sin embargo, en Argentina, el término quedó imbricado con las músicas campesinas de tradición y difusión oral, hijas del mestizaje colonial con sellos locales, generadas en lugares y tiempos en que todo se aprendía por mimesis, los derechos de autor no existían y los cambios culturales se producían lentamente.

Los primeros investigadores que se dedicaron al estudio del folclore¹ musical argentino se ocuparon de delimitar su área de estudio. De ahí que hayan definido las músicas folclóricas como aquellas de carácter anónimo que circulaban en un medio rural y a las que atribuían un origen desconocido o remoto. Estas músicas eran distinguidas de otras, denominadas de “proyección folklórica”, “fusión” o “nativismo”, que estaban compuestas a partir de elementos musicales de las primeras pero que tenían marca de autor, circulaban en los medios masivos urbanos y con el paso del tiempo fueron difundidas a través de la radio y los discos. Esta diferenciación que realizaron los investigadores no existió entre los músicos, cultores y oyentes, para quienes todas estas músicas eran simplemente “folklore”.² En efecto, ambas manifestaciones musicales fueron caracterizadas, al menos en parte, como objetos, aunque, como veremos, también se refirieron a ellas como hechos.

Algunos trabajos más recientes sobre folclore retoman la distinción trazada por los pioneros pero desde una perspectiva ontológica distinta: conciben el folclore no como un conjunto de objetos ni de hechos sino como prácticas. Si bien reconocen diferencias sustantivas entre el “folklore” y la “proyección folklórica” y los otros nombres alternativos, proponen nuevas denominaciones y caracterizaciones para estas últimas.

Todo este escenario se ha vuelto complejo por la aparición de un fenómeno en la década de 1960 en Buenos Aires que fue llamado por sus protagonistas “música de proyección folklórica”, “música de fusión” o “Música Popular Argentina”. Si bien comparte elementos con las músicas arriba mencionadas, este fenómeno no ha sido hasta ahora abordado con detenimiento por los estudiosos.

Un problema inicial que surge es el de su denominación, que conlleva una cuestión terminológica-conceptual. Este trabajo tiene como objetivo rastrear los criterios utilizados por los investigadores cuando abordan la llamada “música de proyección folklórica” argentina y develar los modos con los que se hace referencia a ese nuevo fenómeno musical.

Los precursores del folclore musical

Carlos Vega, tempranamente, intentó dar cuenta de los lineamientos que permitieran establecer el estudio del folclore como una ciencia. De ahí que diferenciaba la tarea de los investigadores de la actividad de los cultores. En sus propias palabras:

La disciplina llamada Folklore tiene muy pocos adscriptos en nuestro país. Sin embargo, parece que hubiera muchos; y es que aquí se da comúnmente el nombre

de folklorista, no a quien registra y estudia creencias, costumbres, supersticiones, leyendas, refranes, adivinanzas o coplas, sino a quien recoge música popular (con el arte por objetivo), y aun al simple cantor de esa música (Vega, [1982] 2010a: 78).³

De la lectura de esta cita es posible comprobar la distinción arriba mencionada de la atribución del término, por un lado, para los investigadores y, por otro, para los músicos y cultores.⁴ Vega caracterizaba el Folclore –en tanto ciencia– vinculándolo a la idea de supervivencia y por ello atribuía a los hechos folclóricos las condiciones de eliminados de una cultura, inferiores, inexistentes y antiguos. Según el autor:

El Folclore es la ciencia de las supervivencias. El especialista estudia en ellas las etapas pretéritas de la cultura material y espiritual de los hombres. Y el folklore –masa de hechos– es un estrato vencido, o mejor, un conjunto de bienes pertenecientes a varios estratos vencidos. Lo que determina el carácter folklórico de los hechos, no es que sean colectivos, tradicionales, regionales, orales, transferibles, anónimos, etcétera, sino una circunstancia o accidente de tiempo que se añade al hecho intacto; una situación o posición del hecho en el cuadro cronológico general de las vivencias. Es folklórico el hecho inferior, antiguo; lo es, definitivamente, el hecho eliminado del grupo social superior; eliminado directamente por otro hecho más reciente o de más reciente adopción para el mismo objeto; eliminado indirectamente por desaparición de la necesidad que le confería vigencia; eliminado, en particular, por otro hecho o, dentro del patrimonio que integra, por otro patrimonio superior. Inexistente, pues, como disponibilidad institucionalizada, en los dominios de las altas clases (Vega, [1944] 2010b: 27).

En esta extensa cita se vislumbra su posición cercana a la de Hans Naumann (1921), quien adhería a la teoría de la degradación cultural, según la cual el “pueblo” reproduciría la cultura de una clase social “superior”.⁵ Esta concepción del folclore desarrollada por Vega le atribuía a esa música un valor inferior al que tendría la música “cultura”, pero un valor suficiente para reconocer la legitimidad de una disciplina que se dedicara a su estudio.

En esta misma línea de pensamiento, Bruno Jacovella definía el folclore como “el patrimonio cultural subsistente por tradición en los grupos con vida comunitaria incluidos en las naciones civilizadas y, secundariamente, los restos sobrevivientes del mismo al perder dichos grupos su vida comunitaria y fundirse en la masa nacional” (Jacovella, 1960: 47). En su conceptualización, las tres nociones clave eran el pueblo, el patrimonio y la tradición. Y al igual que Vega abogaba por una ciencia del folclore que se dedicara a:

reconstruir históricamente dicho patrimonio [el del folclore] en su integridad morfológica y funcional, investigar la difusión y procedencia de sus elementos, así como sus cambios en el tiempo y el espacio, y determinar las modalidades regulares del proceso de ascenso y descenso de los bienes culturales en las sociedades estratificadas (Jacovella, 1960: 47).

Obsérvese que esta propuesta mantiene los supuestos que defendía Vega, según los cuales era posible explicar el folklore a partir de la teoría de la degradación cultural.⁶ Al mismo tiempo, en cuanto a la música folclórica, Jacovella hacía hincapié en su pasado remoto. Su caracterización era la siguiente: “Esa música, además, es en su totalidad tradicional: carece de autor cierto, no se sabe donde tuvo su origen, y se transmite oralmente, con múltiples variantes, desde épocas consideradas *antiguas*” (Jacovella, 1988: 3).

3. Los artículos que conforman esta publicación ([1982] 2010a) fueron publicados originalmente en la revista *Folklore* de la editorial Honegger de Buenos Aires, entre agosto de 1963 y julio de 1965.

4. La misma polisemia es señalada también por Claudio Díaz, cuarenta y cinco años después: “Se llama “folkloristas” a ciertos científicos que recopilan, clasifican y analizan materiales llamados “folklóricos”, en el marco de una disciplina específica, pero también se llama “folkloristas” a ciertos productores de música popular que abastecen un mercado en el marco de la producción industrial de bienes simbólicos” (Díaz, 2009: 13).

5. Un desarrollo más exhaustivo de la dicotomía entre música culta y popular (en sentido de “tradicional”) y de las diversas teorías explicativas (teoría de la recepción, teoría de la degradación cultural y teoría de la producción) puede leerse en Martí i Pérez (1996).

6. Para un desarrollo mayor de este tema cf. Ruiz (2014).

7. Según explica Ruiz (2014), Cortazar mantuvo una firme adhesión al funcionalismo, mientras que Vega, por el contrario, defendió una postura evolucionista.

Esa pretensión de elevar el folclore al estatus de ciencia también fue comparada por Augusto R. Cortazar –aun con una concepción teórica contraria a la de Vega⁷– quien precisaba: “folklore es la ‘ciencia de la cultura tradicional del pueblo entero dentro de la sociedad civilizada, concibiendo a ésta dividida abstractamente en dos sectores: la sociedad instruida o culta y el pueblo propiamente dicho’” (Cortazar, 1954: 12). Su definición, al igual que la de Vega, suponía un estatus inferior para las producciones folclóricas con respecto a las de la sociedad “cultura”.

En suma, estos estudiosos destinaban el término “folklore” para reivindicar la recolección del acontecer cultural del pueblo, distinguiendo sus producciones de aquellas correspondientes a estratos socialmente “superiores”. Además, estas definiciones se construyeron a partir de la consideración del factor tiempo como variable de ajuste para indicar el desplazamiento de la sociedad “cultura” al “pueblo” que la música folclórica parece transitar. En otras palabras, la música folclórica no “nace” con esa condición sino que se transforma en tal con el paso del tiempo, cuando una parte de la sociedad (la “cultura”) desconoce su origen, se la atribuye al “pueblo” y la reconoce como aquella música que es consumida en el ámbito rural.

8. En el ámbito de la filosofía, existe una distinción según la cual los objetos existen; en cambio, los eventos suceden, acontecen, tienen lugar en un tiempo y lugar determinados, mientras que los hechos se caracterizan por su atemporalidad. Para un abordaje más detallado de la discusión metafísica acerca de la realidad de los eventos cf. Whitehead (1919) y Davidson (1967).

Recordemos que, al mismo tiempo, estos estudiosos definieron el folclore como un conjunto de hechos y que, ontológicamente, estos se caracterizan por ser abstractos y atemporales.⁸ Es decir, a diferencia de los eventos que acontecen en un tiempo y lugar determinados, acerca de los hechos no se consideran sus propiedades espacio-temporales. Esta manera de caracterizar el folclore se reforzó con cierto dinamismo a través de la memoria larga, que Cortazar le reconocía a pesar de atribuirle un aspecto invariable y estático propio de su condición de perenne y tradicional (Cortazar, 1975: 49).

En sus propias palabras:

Nada es folclórico de por sí, gracias al solo hecho de existir; para alcanzar aquella condición debe llegar a ser, convertirse en folklore, el cual aparece así como un fruto logrado, vale decir como término feliz de un largo proceso. No es posible concebirlo como un conjunto rígido y estático, sino como un perpetuo devenir; corriente sin cesar cambiante y no anquilosado tesoro que cada generación deba entregar intacto a la que le siga (Cortazar, 1954: 8).

No obstante ese dinamismo, la perspectiva de Cortazar hace hincapié en la música como producto –acabado (“fruto logrado”)– en lugar de concebirla como una práctica cultural. Además, este enfoque sobre el folclore defendía una postura en la que la idea de proceso era la que permitía establecer que un objeto fuera folclórico, aun cuando mantenía su carácter “inferior” y como tal invisible para las culturas “superiores”. Tal como él mismo señala: “nada es folklore por fatalidad de su esencia o por el solo hecho de existir, sino que ‘llega a serlo’ a través de un proceso cultural” (Cortazar, 1975: 49).

En definitiva, esta conceptualización del folclore reunía la música que, en determinado momento, se transmitía oralmente, era anónima y se practicaba fuera de las zonas urbanas. En cambio, para muchas otras músicas que surgieron a fines de la década de 1920 con algunas características similares pero fundamentalmente arraigadas en las ciudades, estos autores propusieron emplear los términos de “movimiento tradicionalista” (Vega), “proyección folclórica” (Cortazar) y “nativismo” (Jacovella). De ahí que, tal como lo ha explicado Pablo Kohan, siguiendo a Augusto R. Cortazar:

Se podría convenir en que el nativismo, también conocido como proyección folclórica o música popular de raíz tradicional o folclórica, es el conjunto de “expresiones de raigambre folclórica, producidas fuera de su ámbito geográfico y cultural, por obra de personas determinadas [...] destinadas al público en general, preferentemente urbano” (Kohan, 1999: 658).

Es decir, con estas categorías los autores intentaban dar cuenta de las manifestaciones urbanas que “reinterpretan formas y contenidos del folklore y que los medios de masas difunden por todo el país” (Kohan, 1999: 983). Tal como lo ha afirmado Jacovella:

En la Argentina hay tres órdenes de manifestaciones de cultura popular que el público común, y aun el cultivado, confunde habitualmente. Uno es el folklore, formación regional, aldeana, tradicional, anónima, que sobrevive en las poblaciones criollas de antiguo arraigo, residentes en localidades todavía inmunes al proceso de modernización que se expande desde las ciudades interiores o directamente desde Buenos Aires. El segundo es la literatura gauchesca [...]. El tercero es el nativismo, arte nativo o “proyecciones del folklore”, compuesto por danzas, canciones y poesías que juglares y autores de nivel medio, por lo general provincianos, escriben en Buenos Aires, reinterpretando formas y contenidos procedentes del folklore, y que los medios modernos de comunicación de masas difunden a todo el país (Jacovella, 1988: 3).

La relación entre esos dos mundos musicales –el folclórico y el de proyección folclórica y demás nombres alternativos– tuvo un personaje clave. Se trata de Andrés Chazarreta, quien a mediados de la década de 1910 se dedicó a componer música que luego interpretaría en escenarios con su conjunto de músicos y bailarines. Oscar Chamosa describe las presentaciones de Chazarreta en la década de 1920 en Buenos Aires como hito fundacional que abrió las puertas del mercado porteño a los músicos del interior.

En palabras del autor:

En la opinión de los críticos, las chacareras, zambas y vidalas interpretadas por Chazarreta no eran de “inspiración folclórica” sino que era la música nativa misma, traídas desde el monte al escenario nacional sin distorsiones por auténticos representantes de la patria profunda. Fuera o no un auténtico músico popular, la percepción que se habían formado de él y del género que representaba eran consecuencia de la necesidad de autenticidad y tradicionalismo generados por el giro derechista de la elite (Chamosa, 2012: 102).

La tarea de Chazarreta al recopilar, adaptar y grabar, y la de otros casos similares como el de Manuel Gómez Carrillo, conformaron los primeros antecedentes del florecimiento que tendría, décadas más tarde, el folklore como género musical argentino.⁹ Lo cierto es que –siguiendo a Chamosa– Gómez Carrillo y Chazarreta ocupaban una posición intermedia –al recopilar músicas para difundirlas– entre la tarea del investigador (folclorista, en los términos de Vega) sin propósitos artísticos y la de los músicos e intérpretes que ejecutaban folklore, como eran los casos de Atahualpa Yupanqui y Buenaventura Luna.

A pesar de los intentos de los intelectuales por diferenciar la música “folclórica” de la de “proyección folclórica”, los músicos, cultores y seguidores de esta última se han referido a esa música denominándola simplemente “folklore”. La industria musical, la prensa especializada, los músicos y sus audiencias categorizaron esta práctica sin diferenciarla de aquella que músicos

9. La conceptualización de género musical también ha sido ampliamente discutida (cf. Guerrero, 2012). Hay otros autores que prefieren denominarlo “complejo genérico”; es decir, una categoría más amplia que incluye un conjunto de géneros (Alén Rodríguez, 2010). Aquí, con “género” me refiero a la categorización empleada comúnmente entre músicos, públicos e industria para referirse a todas esas músicas bajo la denominación de “folklore”.

anónimos, amateurs y rurales ejecutaron antes o contemporáneamente a ellos. Como se podrá apreciar, no se trata meramente de una confusión en el uso de los términos.

No solo un problema terminológico sino también conceptual

Todas las conceptualizaciones reseñadas hasta aquí defendían una categorización del folclore musical y de la música de proyección folclórica (y el resto de la terminología asociada a esta última categoría) a partir de las propiedades de esas producciones. En cambio, las conceptualizaciones más recientes han abordado el problema terminológico desde una perspectiva distinta. En el campo de la ciencia del folclore, Juan Ángel Magariños de Morentin y Martha Blache aseguran que:

No habría fenómenos folklóricos en sí sino en la representación y/o en la interpretación que se hace de ellos. El objeto de estudio del Folklore estaría constituido, en consecuencia, por los discursos sociales (verbales o de cualquier otra materia semiótica) en que se representan o interpretan determinados fenómenos (Magariños de Morentin y Blache, 1992: 31).

En esta línea de pensamiento, en el ámbito de los estudios musicales, en lugar de definir el folclore a partir de objetos, se ha hecho hincapié en las prácticas musicales. De ahí que la cuestión terminológica de dicho fenómeno se analiza atendiendo a las acciones que los sujetos realizan y a las asignaciones discursivas de los mismos. Esta diferencia ontológica, no obstante, mantiene, en parte, la distinción terminológica abordada por los estudiosos antes referidos. A continuación, propongo tres ejemplos de estos nuevos abordajes.

En primer lugar, Ricardo Kaliman ha trazado una diferenciación entre “folclore” y “folclore moderno”. Según el autor:

Entiendo [...] por folclore moderno las prácticas de origen rural que, desde fines de la década de 1930, comenzaron a abrirse camino en los medios masivos de comunicación, inicialmente suscitado por la creciente población de inmigrantes del interior del país hacia Buenos Aires, pero luego decisivamente impulsado por sectores dominantes de la sociedad, sobre todo durante la década peronista. Durante los años 1960, este circuito vivió una nueva e importante revitalización, y sigue ocupando hoy una significativa franja a cuya dinámica contribuyen tanto la industria cultural como los reclamos y las expectativas de grandes sectores populares. Es, en suma, lo que más generalmente se conoce con la palabra “folclore”, como cuando hablamos de un conjunto folclórico, de un festival folclórico o de un programa de radio folclórico. Sin embargo, le agrego el adjetivo “moderno” para diferenciarlo del sentido que esta palabra tuvo originalmente, que fue adoptado por los estudiosos de la folclorología argentina y que se reducía a aquellas formas estrictamente rurales, practicadas en ese ámbito y mantenidas tradicionalmente a través de varias generaciones. De hecho, el folclore moderno se inspiró en esas formas, y el grado de lealtad a ellas sigue siendo parte de la definición del capital simbólico para muchos de sus cultores (Kaliman, 2006: 88).

El planteo de Kaliman incorpora una diversidad de agentes (músicos, industria discográfica, críticos, audiencias, etcétera) frente a la conceptualización previa en la que reconoce que se remitía a objetos (“formas”). En esta división, sin embargo, se mantiene la distinción trazada por los pioneros, según la cual las

músicas estudiadas por estos dieron lugar a la ciencia del folclore, mientras que a partir de la década de 1930 se produjo un cambio que dio lugar a esa “modernización” del folclore.

En segundo lugar, Diego Madoery emplea la noción de “folklore profesional” para referirse al mismo fenómeno que Kaliman denominó “folklore moderno”:

Se propone, entonces, el término de Folklore Profesional para este campo conformado por actores que disputan la continuidad y variación de los géneros, sus prácticas musicales y los circuitos de difusión. De este modo, se pretende incluir esta diversidad de prácticas, estableciendo sus diferencias, a partir de dos criterios relacionados entre sí: el grado de profesionalización de sus músicos y producciones y el grado de conciencia estética y/o del lenguaje musical utilizado por los músicos.

El adjetivo ‘profesional’ permite distinguir el conjunto de prácticas musicales, sus géneros y artistas de, por un lado, el folklore como forma particular de circulación de saberes y bienes culturales y por el otro, de aquellos músicos y prácticas que no buscan insertarse en los circuitos profesionales, que podrían denominarse como amateurs.

El concepto de profesionalización se entiende en relación al músico como trabajador en la cultura. En este sentido, se incluyen aquí, todas las competencias artísticas necesarias para desarrollar su trabajo de músico en los distintos circuitos de circulación: festivales, peñas, discos, radios, etc. La profesionalización se constituye en una trayectoria donde los músicos disputan un mejor lugar en el campo, lo que se evidencia en el reconocimiento artístico por parte del público y la crítica especializada y por la obtención de mejores condiciones laborales (réditos económicos, mejores condiciones para los espectáculos –sonido de amplificación, asistentes del escenario, etc.–, mejores condiciones de grabación para los discos, mejores condiciones de traslado y hotelería en viajes, entre otras) (Madoery, 2010: 15-16).

Con la incorporación de la agencia a las prácticas musicales folclóricas, Madoery distingue entre aquellos que –en coincidencia con los pioneros– hacían y aún hacen música de modo amateur y otros que comienzan a vivir de esas prácticas. Asimismo, este autor hace hincapié en la idea de continuidad, para explicar cómo es la relación de límites difusos “entre aquel folklore anónimo recopilado por los investigadores y la música producida por los músicos populares con sus creaciones y recreaciones” (Madoery, 2010: 13), alejándose así de un enfoque esencialista que determina qué es folklore y qué no lo es.

De estas citas es posible afirmar que Kaliman, con la utilización del término “folklore moderno”, busca describir aquellas prácticas que Cortazar llamaba “proyecciones folclóricas”. Madoery, en cambio, recurre a “folklore profesional” no sólo para alejarse de Cortazar, Vega y Jacovella, sino también para incorporar la aparente conciencia que algunos músicos en actividad tienen como comunidad que vive de la música. Nótese que, a pesar de las diferencias ontológicas señaladas, ambos casos mantienen –al igual que los pioneros– una perspectiva *etic* sobre estas músicas, sin preocuparse por analizar cómo se conceptualizan estas prácticas desde una perspectiva *emic*.¹⁰

En tercer lugar, la propuesta de Claudio Díaz introduce una distinción al interior de lo que Kaliman y Madoery han definido respectivamente como “folklore moderno” y “folklore profesional”.

10. Sydney Hutchinson (2011) ha trazado una distinción en este aspecto, en cuanto al “merengue típico” dominicano. Esta autora señala que los investigadores hacen uso de las etiquetas “tradicional”, “folklórico” o “popular”, mientras los músicos dominicanos emplean el término “típico” para referirse a su música.

11. Díaz prefiere mantener la grafía “folklore” por ser la utilizada “en la cultura de masas en la Argentina, tanto en las portadas de los discos como en los nombres de los festivales y las revistas especializadas” (Díaz, 2009: 17).

En la introducción de su libro *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino* (2009), Díaz nos advierte sobre la ambigüedad del término “folklore”.¹¹ De ahí que diferencie tres procesos de construcción del sentido de este término que guardan estrecha relación entre sí. El primero remite a la introducción, el desarrollo y el afianzamiento de una Ciencia del Folklore. El segundo se refiere al proyecto de un arte “nacional” que dio lugar a las corrientes “nativistas” o “tradicionalistas”. El tercero abarca “la circulación y consumo masivo de cierto tipo de productos culturales, especialmente diversos géneros de canciones provenientes de diferentes regiones del interior del país, que se hizo posible a partir del desarrollo de la radio, la industria discográfica, la publicidad y posteriormente la televisión” (Díaz, 2009: 14).

Si bien Díaz se centra en este último proceso, como se dijo, no desconoce en su estudio la relación que éste mantiene con los otros dos procesos mencionados. El autor delimita el “campo del folklore” a partir de los años 1920, con mayor desarrollo en las dos décadas siguientes del siglo xx en las que la radio y la industria discográfica abrieron camino para un conjunto de artistas que se fueron profesionalizando.

En otras palabras, este “paradigma clásico del campo del folklore”, en los términos planteados por Díaz, coincide, en parte, con lo que Kaliman denomina “folklore moderno” y Madoery prefiere llamar “folklore profesional”. Sin embargo, Díaz reconoce que con el afianzamiento del folklore se produjo una diferenciación interna. Así, en la década de 1960 es factible identificar, por un lado, el trabajo compositivo de algunos actores, lo que produjo un efecto de expansión de este paradigma clásico, puesto que estos músicos “introdujeron elementos musicales provenientes de la música ‘erudita’ creando un nuevo sonido del folklore [y, por otro lado, la innovación de quienes ponían] en crisis las reglas de producción vigentes” (Díaz, 2009: 192-193), cuyo representante más claro fue el Movimiento Nuevo Cancionero, liderado por Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez y Manuel Oscar Matus, entre otros.

Tal como explica Díaz, los protagonistas de este movimiento se veían inmersos en un nuevo tipo de identidad que los diferenciaba del “folklore clásico” y las etiquetas empleadas hasta ese momento no les resultaban satisfactorias:

De hecho esas disputas [por la identidad] llegan a cuestionar la nominación legítima del ámbito de la música popular. Pocas veces se lo designa como “folklore”. Se llega a hablar, en las contratapas de los discos y en los manifiestos, del nacimiento de algo nuevo, algo así como una superación del folklore, a lo que habría que llamar Música Popular Argentina. [...] Los “límites” del folklore en términos de paradigma clásico fueron desafiados y se produjeron polémicas en las que estaban en juego la definición de lo que es y lo que no es folklore” (Díaz, 2009: 212).

Esta nueva denominación, Música Popular Argentina, tan abarcadora como ambigua, se empleó también para referirse a un nuevo fenómeno, muy vinculado a este “folklore”, pero con algunas características distintas, que da muestras de cómo se tornó aún más compleja toda la escena musical.

La distinción trazada entre el folklore y la proyección folclórica en el ámbito local es posible enmarcarla en un escenario internacional. Si bien no es objetivo de este trabajo comparar las diversas manifestaciones musicales folclóricas locales con las de otros países ni realizar un análisis en profundidad ya que excedería a esta presentación, es importante señalar que, en el marco de la

ciencia del folclore, han existido a lo largo del siglo xx diferentes corrientes que propugnaron diversas conceptualizaciones a partir de la idea de folclore. Me refiero, por ejemplo, a la propuesta de Hans Moser quien, en 1958, acuñó el término *folklorismus* –también apareció como *neofolklorism* (Bendix, 1997)– para referirse a la adaptación de materiales folclóricos en el contexto de la música, el arte y la literatura de la alta cultura.

Asimismo, bajo la denominación de *public folklore* (Evans, 2000) se han analizado las tareas realizadas fuera del ámbito académico (programas albergados en instituciones públicas, programas no académicos tanto de instituciones privadas como públicas de educación superior u ofrecidos al público general y el rol de los folcloristas en debates públicos sobre temas actuales).

También fue relevante la iniciativa de Richard Dorson al introducir en el debate el término *fakelore* para criticar la popularización, la comercialización y la distorsión de los materiales folclóricos (Bendix, 2002). La discusión, en este caso, se centraba en el papel de la autenticidad inherente al folclore. Tal como señala Regina Bendix: “la dicotomía entre los materiales folklóricos auténticos y espurios se desmoronaría cuando el estático enfoque orientado al texto diera paso a uno orientado hacia los procesos y la *performance*” (Bendix, 2002: 9). Nótese que esta autora remite al cambio ontológico reseñado más arriba entre los precursores del folclore y los enfoques actuales.

Por último, el estudio de las ciudades como locaciones donde tendrían lugar varias formas de folclore y el de la ciudad misma como objeto folclórico de estudio dio origen al desarrollo del concepto *urban folklore* (Smidchens, 1997).

No obstante, estas distinciones no influyeron en el campo de la etnomusicología local. Un trabajo de Josep Martí i Pérez (1996) intenta esclarecer la diferencia entre el folclorismo y el folclore musical españoles, pero no ha sido una terminología incorporada en la academia argentina. Bajo la denominación de “folclorismo”, Martí describe manifestaciones musicales cuyas realidades son de “otra” época o de “otras” latitudes.

Enrique Cámara criticó este enfoque porque, bajo la denominación de “folclorismo”, Martí incluye muchos procesos (urbanización, mass-mediatización, trasplantes, procesos de aculturación, etcétera) pero “no caracteriza el fenómeno de modo neto y diferencial” (Cámara, 1999: 337).

Es importante señalar que Cámara mantiene la conceptualización de proyección folclórica propuesta por Vega y Cortazar pero plantea una ampliación que permite adaptar todos los procesos que “admiten ser clasificados de acuerdo con el grado de distancia de la fuente tradicional” (Cámara, 1996: 381)¹² y, a la vez, “poder abarcar todo tipo de ‘deformaciones’ y ‘alteraciones’ del referente inicial; e incluir la cita, en todos sus aspectos” (Cámara, 1999: 337).

En un enfoque similar que sigue concibiendo al folclore musical como un conjunto de objetos y hechos, Rubén Pérez Bugallo (1982) analiza las comparsas salteñas como un caso de “folclore urbano”. Según él explica, el hecho folclórico es aquel “que funciona como canal de conocimiento y comunicación cuando en determinada situación histórica un grupo geográficamente localizado llega a vivirla consciente e intencionalmente como propia” (Pérez Bugallo, 1982: 48). De ahí que las comparsas carnavalescas salteñas sean leídas por el autor como folclóricas urbanas, por desarrollarse en la ciudad de Salta.

12. Existe un trabajo previo en el que María Ester Grebe propone grados intermedios en la categorización entre la “música tradicional” y la “popular”, basada en la distancia de la “fuente primaria”. (Cf. Cuadro 2 en Grebe, 1976: 11). Algunos de estos aspectos (tales como la espectacularización, la comunicación intercultural y los fenómenos comunicativos) fueron retomados por Cámara (2006).

Veamos, entonces, otro caso argentino cuyo estudio no fue abordado desde una perspectiva *etic* y en el que la mirada *emic* de sus protagonistas generó mayor confusión con su autodenominación.

Un nuevo escenario

A principios de la década de 1960, Buenos Aires fue el escenario propicio para que se desarrollara un fenómeno denominado indistintamente por sus protagonistas “música de proyección folklórica”, “música de fusión” o “Música Popular Argentina”. Por esa época, el tango, fuertemente asociado a la ciudad, había perdido público, el rock alcanzaba una distribución masiva puesto que las agrupaciones locales eran cada vez más numerosas y el llamado “folclore vocal” atravesaba un período de auge junto con la proliferación de la actividad coral.

En medio de este escenario, la música de proyección folclórica ofreció nuevas transmutaciones y fusiones de géneros musicales. Ello se vio reflejado en la libertad con la que los músicos modificaron las formas de los géneros populares y, a la vez, los desligaron de la danza. Entre los recursos compositivos que se emplearon, la novedad fundamental fue la utilización de armonizaciones provenientes del jazz. Ello produjo, además, una mayor extensión de cada uno de los temas musicales, que en lugar de ceñirse a los tres o cuatro minutos de duración característicos, podían alcanzar más de diez minutos. Otra característica importante en la conformación de este fenómeno fueron los cambios tecnológicos que incidieron en los procedimientos de grabación (como la implementación de la grabación multipista en la década de 1960) y en la instrumentación. En esta última resultó significativa la incorporación de nuevos instrumentos tales como los órganos *Electone* y *Hammond* y la guitarra *Ovation*. También se ensayaron cambios en la orquestación, como por ejemplo el reemplazo del contrabajo por el bajo eléctrico y la introducción de la batería como instrumento de percusión.

13. En la contratapa del primer disco de Eduardo Lagos, el mismo explica: “Las sesiones de grabación tenían el sabor de una de esas tantas noches en que nos reuníamos en casa, nosotros, los que nos gusta así, para tocar hasta ampollar, sin pensar si salía bien o mal, por el simple gusto de improvisar. Era lo que Hugo Díaz llamaba “folkloressions”, en remedo de las jam sessions, y pronunciaba “folkloreishons”, en fonética elemental anglo-santiagueña” (Lagos, 1969).

14. Según cuenta Darío Marchini: “Además de los grupos vocales polifónicos, a principios de los 1970 el panorama de la música folklórica sumaba a varios emergentes de una importante renovación vanguardista, que en todos los casos eran mucho más respetados por sus colegas que reconocidos por el público masivo. Tales los casos de los pianistas Eduardo Lagos y Manolo Juárez, el bandoneonista Dino Saluzzi, el multifuncional “Chango” Farías Gómez, el “Cuchi” Leguizamón y su prohijado Dúo Salteño, y los grupos Cabrakán, Huerque Mapu y, sobre todo, Anacrusa, liderado por el bajista y guitarrista José Luis Castiñeira de Dios” (Marchini, 2008: 145-146). Nótese que para este autor, los grupos mencionados eran emergentes de la “música folklórica”.

El desarrollo de esta nueva música instrumental comenzó en la década de 1960 con el grupo *Los Waldos*, liderado por Waldo De los Ríos, y con otro encabezado por Eduardo Lagos y que contó con la participación de Hugo Díaz, Domingo Cura, Oscar Cardozo Ocampo y Oscar López Ruiz. Este segundo grupo es recordado por ellos mismos con el nombre de *Folkloreishons*.¹³ Tiempo después surgieron otras formaciones integradas por Juan Enrique “Chango” Farías Gómez, José Luis Castiñeira de Dios, Manolo Juárez, Kelo Palacios, Dino Saluzzi, Jorge Cumbo, Daniel Homer, Juan Dalera, Oscar Taberniso y Quique Strega, entre otros.¹⁴

Su expansión y fortalecimiento supuso, a fines de los años 1970, la apertura de nuevos espacios para las representaciones en vivo, como *La Trastienda* y *Jazz & Pop*, hoy escenarios emblemáticos de la noche porteña. De forma concomitante, las grabaciones de estos grupos fueron editadas por discográficas multinacionales (*Philips* y *Microfón*) y por nuevos sellos nacionales tales como *Epsa*, *Melopea* y *Ciclo 3* (estos dos últimos fueron creados por Lito Nebbia y la familia Vitale respectivamente). En forma paulatina, las producciones musicales de este movimiento comenzaron a representar a la ciudad y, en consecuencia, a formar parte de la sonorización de largometrajes y avisos publicitarios.

En suma, todos estos cambios de producción (modificaciones de instrumentación, nuevas prácticas de grabación, variaciones en la composición) y cambios

de circulación (grabaciones en sellos independientes, creación de nuevos escenarios alternativos a circuitos ya existentes e incorporación de nuevos espacios de circulación, tales como el cine y la publicidad) conformaron una nueva escena para estas músicas.

Como se dijo, los músicos y cultores de este nuevo fenómeno, surgido a mediados de 1960 en Buenos Aires y que se mantiene vigente hasta nuestros días, denominaron a su música “proyección folklórica”¹⁵ y, con el tiempo, también la han identificado con los términos “fusión” y “Música Popular Argentina”. Recordemos que la “proyección folklórica” de Waldo de los Ríos, Eduardo Lagos, el grupo Anacrusa, Manolo Juárez y otros, fundamentalmente instrumental, es un fenómeno que está acompañado por otras manifestaciones musicales que se producían en el ámbito de la música vocal. Solo para dar un ejemplo, es posible mencionar al *Cuarteto Zupay* y su primer disco de larga duración que tenía por título *Folklore sin mirar atrás* (1967), lo que sugiere fuertemente la intención innovadora del grupo frente al legado musical.

Algunos ejemplos de los textos que acompañan sus discos muestran explícitamente esta pretensión de cambio, que emplea elementos propios del folklore musical pero en el que se introducen la fusión de otros géneros y prácticas musicales:

Este disco parte de una esencia folklórica argentina, para darse la mano con otras vertientes americanas comunes. Las fronteras musicales no son una línea de puntos en el pentagrama, como en los mapas. Y tan esencia es que, en diversas bandas se establece tan solo una estructura armónica, un esqueleto de acorde, y nos largamos a improvisar lo que salga (Contratapa del disco *Tiempo de Kelo Palacios*, de Kelo Palacios (1972), escrita por Eduardo Lagos).

No traduce el acoso que los músicos made in USA le hicieron al Flaco López Ruiz y a Pocho Lapouble para que los dejaran asomarse a la magia escondida de la chacarera, para reventarse manos golpeando los parches del candombe y aprenderlo, sin hache, y aprehenderlo, con la hache de habilidad, que aquí es también la hache de humildad. (Contratapa del disco *Encuentro en New York*, de Jorge López Ruiz (1980), escrita por Eduardo Lagos).

Las interpretaciones de nuestra música popular, abren siempre polémicas, en las que resulta frecuente advertir el error de cierta crítica ejercitada por quienes piensan, que tratándose de música tradicional, las versiones originales adquieren el carácter de documentales y por lo tanto intocables.

Aceptar tal absurdo conceptual como válido, significa negar a los gritos la posibilidad de evolución, lo que equivale a fundir en un solo acto la partida de nacimiento con la de defunción de una expresión de arte popular que debe mantenerse siempre viva.

Quienes no aceptan esta verdad, pretenderán tal vez menospreciar este disco que yo escucho con agrado y simpatía, esperanzado siempre en seguir encontrando nuevos climas de renovación, que permitan a nuestra música tradicional y popular imponerse sobre esa absurda momificación a la que se intenta condenarla (Tapa interior del disco *Folklore a mi manera* de Piero (1975), escrita por Gustavo “Cuchi” Leguizamón).

Como es posible advertir, estos enfoques, que acentúan el proceso de cambio, transacción y negociación en las producciones musicales, están en concomitancia con el deseo de los protagonistas de ofrecer innovaciones en sus músicas.

15. En uno de los discos que podría considerarse fundacionales de este fenómeno, *Así nos gusta* de Eduardo Lagos (1969), el autor en la contratapa afirma: “Sabemos perfectamente que no estamos ‘haciendo folklore’, pues el folklore ya está hecho y, a lo sumo, podremos hurgar en su esencia y en sus raíces rítmicas para proyectarlo hacia hoy, de una manera más o menos artística, según nos salgan las cosas. Por eso, insisto: esto no es folklore, es proyección folklórica. A no confundir, que ya es mucha la confusión y desconsiderado el manoseo”.

En la producción de la época se advierte que muchas de las denominaciones empleadas por estos grupos hacen referencia al tiempo, remarcando su condición estable, invariable e inamovible que se le atribuía al folclore musical hasta ese momento. De ahí que entre los títulos de algunos discos aparezcan nombres como *Folklore dinámico*, *De aquí en más* y *Folkloreishons*. Este último, además, proponía una fusión explícita entre el folclore y las reuniones de jazz conocidas como *jam sessions*. La música que en esos discos se ofrecía era una nueva manera de concebir el “folclore”. Es decir, los criterios de los músicos y cultores para nombrar esta música incluían otras características hasta ese momento no consideradas, como por ejemplo los procesos compositivos utilizados provenientes de otros géneros musicales (la improvisación) y las maneras de ejecución de músicas diferentes (como el candombe).

Varias décadas después, en una de las últimas entrevistas en público, Juan Enrique “Chango” Farías Gómez descarta esos rótulos y retoma aquel nombre de uno de sus grupos, “Músicos populares argentinos”, creado en 1985. En su testimonio, aclara:

[Folklore] entra dentro de aquella cosa de aquellos criollos que inventaron el país de la Argentina como una cosa de ser europeo. El bandoneón no es de acá, es alemán; la guitarra es española; el violín [es] europeo y el bombo es africano. Con esos instrumentos nosotros hicimos una música que si tiene algo de importante es que es de acá. No es europea. Tiene que ver con nosotros pero no es folclore. Porque la definición de folclore pasa por otros lugares. [...] De ahí tanto lío de llamarle “proyección folclórica”, “fusión”; que lo único que genera es confusión. Cuando realmente es una música importantísima que tenemos nosotros y que nosotros tenemos que tener el coraje de desarrollarla. ¡Qué eso es lo importante! Tanto en su composición, como el estilo de tocarla y llevarla a lugares de excelencia, que es lo que nosotros necesitamos como músicos.¹⁶

16. Entrevista realizada por Lalo Mir en el programa *Encuentro en el estudio*. Canal Encuentro, Buenos Aires, 2011.

En esta intervención de Farías Gómez se observa, aunque de manera confusa, una crítica a la conceptualización de los investigadores pioneros, quienes defendían la atemporalidad de los hechos folclóricos y, al mismo tiempo, la pretensión de resaltar, luego de cincuenta de años de existencia, esa música, que aún no tiene consenso en su denominación. Como parte de su caracterización, el músico señala:

El tema de usar instrumentos de esta música era complejo. Entonces yo armé [el grupo] *Músicos Populares Argentinos* [conocido como MPA], que usábamos como criterio el arreglo de esta música. [...] El arreglo y la improvisación como parte importante del desarrollo de esta música.¹⁷

17. Entrevista realizada por Lalo Mir en el programa *Encuentro en el estudio*. Canal Encuentro, Buenos Aires, 2011.

De esta afirmación se desprende que estas ansias por ofrecer músicas que explicitaran cambios sustantivos respecto de lo que se denominaba “folclore”, no sólo se evidenciaba en sus discursos sino también en sus músicas y sus prácticas.

Conclusiones

En síntesis, es posible esquematizar todas estas diferencias terminológicas como se observa en el Cuadro I: es posible reunir, por una parte, las posturas de Vega, Cortazar, Jacovella, Pérez Bugallo, Kaliman (con la grafía moderna) y Madoery, quienes denominaron “folclore” tanto a objetos como a prácticas asociadas con el mundo rural, de tiempos lejanos y de carácter anónimo. Esto fue explícitamente dejado de lado por Díaz y por los músicos y cultores a los que me referí.

Enunciador	Vega	Cortazar	Jacovella/ Pérez Bugallo	Kaliman	Madoery	Díaz	Músicos y cultores de la “música de proyección folklórica”
Terminología	Folklore	Folklore	Folklore	Folklore	Folklore	----	----
	Movimiento Tradicionalista	Proyección folklórica	Nativismo	Folklore moderno	Folklore profesional	Folklore clásico	Folklore
	----	----	----			Folklore	Proyección folklórica, Fusión, Música Popular Argentina

Cuadro I

Por otra parte, se observa una disidencia mayor en la denominación del conjunto de “expresiones de folclórica, producidas fuera de su ámbito geográfico y cultural, por obra de personas determinadas [...] destinadas al público en general, preferentemente urbano” (Kohan, 1999: 658). Estas expresiones fueron denominadas “movimiento tradicionalista” por Vega, “proyecciones folklóricas” por Cortazar, “nativismo” por Jacovella y Pérez Bugallo, “folklore moderno” por Kaliman, y “folklore profesional” por Madoery. Díaz, en cambio, reconoce una distinción en este último conjunto de músicas, de ahí que divida a estas prácticas en “folklore clásico”, para las que se desarrollaron entre 1920 y 1950, y “folklore” a secas, para aquellas músicas surgidas a partir de 1960. Los músicos y cultores, por su parte, denominaron “folklore” –a secas– a aquellas músicas de las que se querían diferenciar y optaron por “proyección folklórica”, “fusión”, “música popular argentina” para sus producciones, que buscaban ese cambio en la escena musical.

Ahora bien, la distinción fundamental entre los primeros intelectuales y los tres últimos casos reseñados (Kaliman, Madoery y Díaz) se verifica en el plano conceptual. Los términos “Folklore moderno”, “folklore profesional” y “folklore” (este último siguiendo a Díaz) proponen una conceptualización distinta que concibe este fenómeno como una práctica cultural en lugar de comprenderlo como un conjunto de objetos o hechos. Además, y como consecuencia de esta nueva formulación, es posible –tal como anhela Luis Díaz Viana (1997)– un cambio epistemológico que dé cuenta del modo en que estas prácticas musicales han sido producidas, incluyendo en su conceptualización el proceso de creación, el código y las normas expresivas que las han hecho posibles y sus funciones dentro de un determinado sistema social.

Este cambio conceptual, como ya fue expresado, también se desarrolló en el ámbito internacional, y según advierte Bendix, se produjo en un pasaje de un enfoque estático hacia una perspectiva dinámica que contempla los procesos. El desarrollo de una nueva línea de investigación centrado en la *performance* desafió los conceptos de “autenticidad”, “pueblo” y “tradición”. Si bien en la etnomusicología local no se adoptó la terminología foránea, quizás sea tarea de otro trabajo investigar si es que existe algún grado de relación entre la música de “proyección folklórica argentina” y el folklorismo.

Para finalizar, es posible preguntarse entonces: ¿qué características o criterios son los que habría que tener en cuenta para denominar a ese nuevo fenómeno

musical que desde sus orígenes ha sido tan conflictivo identificar? Una respuesta satisfactoria tendría que considerar el aporte que el etnomusicólogo Ramón Pelinski brinda sobre la cuestión de la categorización de la música:

los discursos nostálgicos y esencialistas sobre la pureza de estilos olvidan que, más allá de su arraigamiento en un determinado contexto cultural y geográfico, las músicas tradicionales poseen una historia constantemente reinterpretada y adaptada a las exigencias de cada época, exigencias que están en relación coyuntural con los cambios ideológicos, demográficos, mediáticos, económicos, etcétera. [...] Vistas desde afuera, las “músicas tradicionales” son las músicas del Otro, supuestamente sedentario, territorializado, idéntico consigo mismo y poco dispuesto a abrirse al mundo (Pelinski, 2000: 154-156).

La idea del “otro” que señala Pelinski tuvo también sus mutaciones para cada una de las categorizaciones reseñadas. Así, el “otro” que para Vega, Cortazar y Jacovella había sido quien hacía folklore, en la década de 1970 y como consecuencia del discurso que imponía el régimen del gobierno de facto, era el que amenazaba la posición de quienes defendían un discurso nacionalista. Tal como afirma Díaz: “Ese concepto de valorización de lo propio en oposición a un “otro” extranjero formaba parte de los rasgos característicos del paradigma clásico del folklore” (Díaz, 2009: 250).

Sin lugar a dudas, estos cambios se deben a los distintos lugares de enunciación desde los cuales se posicionan los sujetos para referirse al folclore musical. Lo que no debe olvidarse es que, para poder consensuar un nombre para un determinado fenómeno musical, será necesario no sólo detenerse en sus características musicales sino también, tal como lo han hecho los estudios más recientes, incorporar otros rasgos de esas prácticas (por ejemplo, cambios de producción y circulación, como se ha mencionado) que abren el juego al modo en que esos sujetos interpelan y son interpelados por lo que hacen. De esa manera, siguiendo las palabras de Pelinski, será posible develar las adaptaciones, transformaciones y reinterpretaciones que revelan las músicas.

Fecha de recepción: marzo de 2014. Fecha de aceptación: octubre de 2014.

Agradecimientos

Una versión preliminar de este artículo fue presentada en las xvii Jornadas de Investigación en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, realizadas del 6 al 8 de noviembre de 2013 en la ciudad de Córdoba (Argentina). Agradezco a Irma Ruiz por la lectura crítica de mi trabajo y sus comentarios atentos.

Bibliografía

- » ALÉN RODRÍGUEZ, Olavo. 2010. "Historia y teoría de los complejos genéricos de la música cubana". *Clave*, 12 (1): 50-55.
- » BENDIX, Regina. 1997. "Folklorismus/folklorism". En Th. Green (ed.). *Folklore. An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art*. Santa Barbara: ABC-CLIO. pp. 337-339.
- » BENDIX, Regina. 2002. "Desde el *Fakelore* a la política de la cultura. Los contornos cambiantes del Folklore Americano". Buenos Aires: UBA/Opfyl. En: *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*. Madison University of Wisconsin Press. pp. 188-218.
- » CÁMARA, Enrique. 1996. *La música de baguala del noroeste argentino*. Tesis doctoral. Universidad Católica Argentina. Versión mimeografiada, consultada en la biblioteca del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- » CÁMARA, Enrique. 1999. "Folklore musical y música popular urbana ¿Proyecciones? En: R. Torres (ed.). *Música popular en América Latina. Actas del ii Congreso latinoamericano IASPM*. Santiago de Chile: FONDART. pp. 329-340.
- » CÁMARA, Enrique 2006. *Entre Humahuaca y La Quiaca: identidad y mestizaje en la música de un carnaval andino*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- » CORTAZAR, Augusto R. 1954. *Qué es el folklore*. Buenos Aires: Lajoune.
- » CORTAZAR, Augusto R. 1975. "Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural. Concepción funcional y dinámica". En: M. Dannemann; I. Aretz; G. Abadia Morales, et al. *Teorías del folklore en América Latina*. Caracas, INIDEF. pp. 45-86.
- » CHAMOSA, Oscar. 2012. *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970: Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- » DAVIDSON, Donald. 1967. "The Logical Form of Action Sentences". En N. Rescher (ed.). *The Logic of Decision and Action*. Pittsburg: Pittsburg University Press. pp. 81-95.
- » DÍAZ, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- » DÍAZ VIANA, Luis. 1997. *Literatura oral, popular y tradicional. Una revisión de términos, conceptos y métodos de recopilación*. Valladolid: Castilla ediciones.
- » EVANS, Timothy H. 2000. "Toward Critical Theory for Public Folklore: An Annotated Bibliography". *Folklore Forum* 31(2): 115-122.
- » GREBE, María Ester. 1976. "Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos". *Revista Musical Chilena*, xxx, 133: 5-27.
- » GUERRERO, Juliana. 2012. "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización". *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 16. <http://www.sibe-trans.com/trans/>
- » HUTCHINSON, Sydney. 2011. "Típico, Folklórico or Popular? Musical Categories, Place, and Identity in Transnational Listening Community". *Popular Music*, 30 (2): 245-262.
- » JACOVELLA, Bruno. 1960. "Los conceptos fundamentales clásicos del folklore. Análisis y crítica", en *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura. pp. 27-48.
- » JACOVELLA, Bruno. [1969] 1988. "Advertencia preliminar", en el *booklet* que acompaña la edición de los discos *Las canciones folklóricas de la Argentina*. Buenos Aires: Instituto

Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

- » KALIMAN, Ricardo. 2006. “Criollos y criollismo en la industria del folclore musical”. *Revista de investigaciones folklóricas*, 21 (88-93).
- » KOHAN, Pablo. 1999. “La música nativista”. En: E. Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, “Argentina iii. Música popular urbana”, Vol. 1, Madrid: SGAE. pp. 657-658.
- » MADOERY, Diego. 2010. “El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades”. *Actas del ix Congreso de la IASPM-AL “¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina”*. Caracas: IASPM-AL. pp. 11-19.
- » MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan Ángel y Martha BLACHE. 1992. “‘Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de Folklore’: 12 años después”. *Revista de investigaciones folklóricas*, 7: 29-34.
- » MARCHINI, M. Darío. 2008. *No toquen: músicos populares, gobierno y sociedad*. Buenos Aires: Catálogos.
- » MARTÍ I PÉREZ, Josep. 1996. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel Editorial.
- » NAUMANN, Hans. 1921. *Primitive Gemeinschaftskultur*. Jena: E. Diederichs.
- » PELINSKI, Ramón. 2000. “Dicotomías y sus descontentos. Algunas condiciones para el estudio del folclor musical”. En: *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal. pp. 152-162.
- » PÉREZ BUGALLO, Rubén. 1982. “Un caso de folklore urbano. Las comparsas salteñas”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 5: 31-48.
- » PÉREZ BUGALLO, Rubén 2000. “Nativismo”, en E. Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la música española hispanoamericana*, Vol. vii. Madrid: SGAE. pp. 983-985.
- » RUIZ, Irma. 2014. “Lo que no merece una guerra... Una revisión teórico metodológica”. En: E. Cámara de Landa (ed.). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones. En prensa.
- » SMIDCHENS, Guntis. 1997. “Urban folklore”. En: Th. Green (ed.), *Folklore. An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art*. Santa Barbara: ABC-CLIO. pp. 817-822.
- » VEGA, Carlos. [1982]. 2010a *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- » VEGA, Carlos. [1944]. 2010b. *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- » WHITEHEAD, Alfred. 1919. *An Enquiry Concerning the Principles of Human Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press.

Discografía

- » LAGOS, Eduardo. 1969. *Así nos gusta*. Buenos Aires: Trova.
- » LÓPEZ RUIZ, Jorge. 1980. *Encuentro en New York*. Buenos Aires: RCA. Contratapa escrita por Eduardo Lagos.
- » PALACIOS, Kelo. 1972. *Tiempo de Kelo Palacios*. Buenos Aires: RCA. Contratapa escrita por Eduardo Lagos.
- » PIERO. 1975. *Folklore a mi manera*. Buenos Aires: RCA Víctor. Interior del disco escrito por Gustavo “Cuchi” Leguizamón.